ЖУРНАЛ

Российской
Ассоциации
Пролетарских
Художников

За Пролетарское искусство

2



УДАРНИК АВТОЗАВОДА ИМ. ТОВ. СТАЛИНА (Б. „АМО“) ТОВ. КУЗИН
РИСУНОК К. МОЛЧАНОВА

ОГИЗ—ИЗОГИЗ МОСКВА 1932

За пролетарское искусство

ЖУРНАЛ
Российской
Ассоциации
Пролетарских
Художников

ЯНВАРЬ

№ 2

СОДЕРЖАНИЕ

Адрес редакции
Цветной бульвар, 25

ЗА БОЛЬШЕВИСТСКУЮ БДИТЕЛЬНОСТЬ И НЕПРИМИРИМОСТЬ

1932 год — год завершающий первую социалистическую пятилетку. Мы заканчиваем построение фундамента социалистической экономики. Растут гиганты-новостройки. Из страны мелкого частно собственнического хозяйства мы становимся страной крупного социалистического земледелия. Эти огромные достижения социалистического строительства—победы в классовой борьбе. Ибо социалистическое строительство — это классовая борьба, все многообразие форм классовой борьбы.

Наступление пролетариата вызывает ожесточенное сопротивление уходящего класса, старой классовой культуры, идеологии враждебного класса. Это сопротивление на разных участках проявляется в самых разнообразных формах. Более упорно и изощренно сопротивление классового врага на идеологическом фронте. И особенно в области искусств, в частности изобразительных искусств.

Этот участок искусства очень специфичный, недопустимо отстающий по сравнению с темпами социалистического наступления, наиболее слабый по пролетарскому влиянию, наименее освоенный марксистско-ленинской теорией — наиболее неблагополучный участок пролетарского фронта.

Здесь особенно часты прорывы классово-враждебных сил, чуждой теории, установок, чуждой продукции. Здесь особенно многообразны проявления враждебных влияний в формах правой опасности, «левого» загиба, примиренчества к ним. Здесь больше, чем где бы то ни было, проявлений гнилого либерализма.

За последнее время в области изобразительных искусств произошла значительная идейная «расчистка». Разоблачен, разбит целый ряд буржуазных, антипролетарских теорий и творческих установок. Разоблачены правые теории, отрицающие возможность пролетарского искусства, и теории, не учитывающие особой качественности пролетарского искусства. Разоблачен конструктивизм и функционализм, их чуждые теория и практика. Вскрыта ликвидаторская меньшевистская сущность механистических установок «Октября» и всякого рода «левацкого» вульгаризаторства. Уточнены идеологические творческие позиции пролетарского искусства.

Бесспорно, что наибольшую борьбу за пролетарское искусство на изофронте провела РАПХ.

И все же всего этого слишком мало. Необходимо в дальнейшем вести еще более глубокую непримиримую борьбу с классово-враждебными теориями, с чуждой агентурой, со всякого рода идеологической контрабандой, с проявлениями чуждых влияний на пролетарском секторе изоискусства.

Огромное мобилизующее большевистскую бдительность значение для всех участков нашей работы имеет письмо т. Сталина в редакцию журнала «Пролетарская революция».

Это письмо выдвигает перед нами насущной задачей борьбу за высокий идейный уровень, за глубокое усвоение метода диалектического материализма, за овладение ленинизмом как необходимое условие дальнейшего развертывания победоносного социалистического наступления, как необходимое условие глубокого и полного разоблачения чуждой теории и практики.

Письмо т. Сталина обязывает нас усилить огонь по всякого рода оппортунизму, по контрреволюционному троцкизму и гнилому либерализму во всех его проявлениях. Этого требуют кровные интересы большевизма, интересы развертывающегося социалистического наступления.

Необходимо повести еще более непримиримую борьбу с правой опасностью на более высокой теоретической основе, на основе революционной теории Маркса, Ленина, Сталина.

Бороться же против правой опасности в новых условиях — это значит бороться за большевистские темпы перестройки, против всего того, что задерживает перестройку. Это значит бороться за ленинизм в искусствознании, против меньшевистско-идеалистических его искажений.

Это значит бороться против формализма, некритических стилистических заимствований, эпигонства и реставраторства.

Руководство кооперативом «Художник» — конкретное и яркое проявление правого оппортунизма и обусловленного им гнилого либерализма.

Идеологическое обоснование деятельности кооператива «Художник» мы находим в известном «Бюллетене» этого кооператива в передовой статье т. Славинского.

Говоря о задачах Федерации советских художников, т. Славинский заявляет:

«Консолидируя творческие силы, собранные в основных художественных объединениях, направляя их деятельность по путям изживания нездоровых явлений групповой борьбы, выдвигая на проработку объединенного актива творческих сил все наиболее острые вопросы развития изоискусства, применительно к потребностям, диктуемым диалектикой культурной революции, Федерация должна в процессе развития своей работы стать подлинным, объективным идеологическим штабом работы изофронта (выделено самим Славинским. Ред.), помогая и содействуя организации правильной системы хозяйственной, экономической базы изоискусства».

Здесь есть все: и внеклассовый объективизм, и подмена классового подхода заботой об основных художественных объединениях, и попытки представить классовую борьбу на изофронте, протекающую в формах борьбы художественных группировок как нездоровое явление. Но здесь нет защиты кровных интересов пролетариата. Интересы пролетариата здесь так же забыты, как и в практике кооператива «Художник».

В том же «Бюллетене» помещена статья художника-коммуниста А. Григорьева о художнике А. Е. Архипове. Этого мелкобуржуазного художника А. Григорьев услужливо причисляет к художникам пролетариата, ссылаясь при этом на авторитет мелкобуржуазного искусствоведа Н. Щекотова.

О духе всей статьи можно судить по подзаголовку.

«Вместо лаврового венка — венок мыслей и воспоминаний, навеянных жизнью и деятельностью покойного».

Если каждый класс при помощи искусства воспитывает своих членов в духе настроений и идеалов, обеспечивающих ему существование, победу, то, по мнению А. Григорьева, живопись Архипова эту миссию выполнила по отношению к пролетариату.

«Музыкально-цветные аккорды его полотен вызывают предвестие рождающегося социализма».

Сильно и пышно сказано. Так мещанский, купеческий праздник красок Е. А. Архипова стал у Григорьева «предвестием рождающегося социализма».

Вся статья Григорьева — это призыв учиться у художника Архипова.

Такое непонимание особой качественности пролетарского искусства, такое непонимание чуждой классовой природы мастерства А. Е. Архипова, чуждого классового знака его красочных композиций — характерный пример правого оппортунизма в области изоискусства.

Не менее ярко правый оппортунизм и гнилой либерализм руководителей кооператива «Художник» проявился в практической деятельности кооператива.

Под гостеприимной крышей кооператива, на его хлебосольной экономической базе сплотились многие буржуазные художники и приспособленцы.

Выставка «Крым и Кавказ — здравницы СССР» в этом отношении очень показательна как демонстрация формалистических достижений и сладеньких пейзажей, никакого отношения не имеющих к социалистическому строительству, словом, как массовое проявление гнилого либерализма.

В еще большей степени гнилой либерализм кооператива «Художник» проявляется в работе его скульптурной мастерской и мастерской экспортной игрушки.

Ни в коем случае не нужно ослаблять борьбу с «левым» загибом в области искусства. Тем более, что в области изо теории «левацкого» толка особенно активны, тем более, что они почти во всех случаях скатываются к совершенно чуждым ликвидаторским, троцкистским установкам.

Письмо т. Сталина заостряет внимание на борьбе с троцкистами и контрабандистами. Но, несомненно, верно для изофронта, что теоретический багаж всякого рода ликвидаторов пролетарского искусства, в том числе и механистические установки «Октября», связаны с меньшевистско-троцкистской методологией.

Поэтому одним из конкретных выводов, которые необходимо сделать пролетарскому сектору искусств, в связи с письмом т. Сталина — это поднять на более высокую теоретическую ступень критику ликвидаторских механистических установок «Октября», повести еще более непримиримую борьбу с неразоружившимися представителями этой школы и враждебными теориями и выступлениями, которые выросли под покровительством оппортунистических установок «Октября» и рядом с ними.

А такие неопровергнутые теории и неразоружившиеся теоретики еще есть.

В связи с этим необходимо снова говорить о т. Новицком — виднейшем представителе ликвидаторских механистических установок в искусствознании. Тов. Новицкий в основном признал свои ошибки. Но до сих пор он не выполнил данного им обязательства — признать и разобрать полностью в развернутых положениях свои ошибки, их социальные корни и объективно отрицательную роль в борьбе рабочего класса.

Только сделав такое развернутое признание своих ошибок, только разоружившись полностью, преодолевая на практической работе свои ошибки, т. Новицкий может в дальнейшем работать вместе с нами. Это нужно сказать со всей категоричностью.

Тов. Новицкий один из тех, кто не торопится с признанием своих немалых ошибок.

В 1930 г. вышла книга т. Курелла «О новой красоте». Эта работа исходит из неверных, чуждых механистических исходных пунктов. Статья проводит в вопросах «оформления» рабочего жилища разбитые ликвидаторские установки «Октября».

Идея этой книги в своей сущности — вредная идеологическая контрабанда, очень близкая к троцкистской методологии. До сих пор этой книге не дано отпора и соответствующей критической оценки. И сам автор до сих пор не отказался во всеуслышание от своих неверных установок.

Меньшевистские, ликвидаторско - механистические установки нужно бить со всей непримиримостью. Эти ошибки — не только ошибки «Октября», ошибки тт. Новицкого, Маца, Курелла и т. д. Это в то же время ошибки «Жовтня» на Украине, это — ошибки некоторых художественных группировок в Грузии и в других национальных республиках. Это — ошибки некоторых художественных организаций в международном движении революционных художников (Германия, Голландия) Их нужно окончательно разоблачить во всех формах проявления у нас, помочь их разоблачению в союзных республиках и в международных организациях революционных художников.

Между тем механистические голоса звучат очень громко на многих участках нашего фронта.

В фотоальманахе за 1930 г. (вышел в 1931 г) помещена стопроцентная ликвидаторская меньшевистско-троцкистская статья Межеричера. В этой статье Межеричер утверждает, что советское искусство находится в «кризисном состоянии». Отмиранье буржуазного и мелкобуржуазного искусства он принимает за кризис пролетарского искусства, глубокую перестройку изофронта он истолковывает, как кризис нашего искусства. Все виды искусства по Межеричеру переживают кризис, вплоть до литературы. Что же касается живописи, то она умирает. Пролетариату живопись не нужна.

...«Живопись переживает не детскую болезнь, а старческий маразм. Для него борьба за стиль безнадежна. Живопись умрет».

Что это, как не наглая троцкистская пропаганда?

Другие искусства он пытается подбодрить. Не все еще, дескать, потеряно.

«Советское искусство лихорадочно ищет «стиля эпохи» — стиля, который был бы достоин «гигантского материала современности». В этом существо нашего кризиса. И мы, революционные марксисты (ничего себе марксист. — Ред.), знаем: стиль будет найден, кризис будет преодолен. Поэтому для большинства искусств теперешнее отставание есть только детская болезнь. Для большинства — но не для всех».

Не для всех... живописи же по Межеричеру в будущем не будет. Она будет заменена другим искусством, более соответствующем «стилю эпохи». Межеричер заботится не о пролетарском искусстве, а о стиле эпохи.

Это искусство будущего — фото.

Вместе с другими ликвидаторами, механистами и упрощенцами, Межеричер изгоняет искусство ради техники, подменяет идеологию технологией.

«Если у тебя на стене висит «Олимпия» Манэ, сними и выкинь этот пресный лубок На его место надо повесить телескопический снимок Бааде как произведение человеческого искусства, пробуждающее самые могучие чувства, самые возвышенные переживания, какие доступны сознанию».

Какое разительное совпадение взглядов у тт. Курелла и Межеричера. Мы советуем т. Курелла прочитать статью т. Межеричера: это очень поучительно. Ибо в этой статье дается округленная система механистических ликвидаторских установок, из которых исходил т. Курелла в своей теории «новой красоты».

Статье Межеричера до сих пор не дано соответствующего решительного отпора. Это нужно сделать немедленно.

Можно ли назвать иначе, чем гнилым либерализмом, помещение этой статьи в журнале, охотно читаемом фотокружковцами-рабочими.

Гнилой либерализм не чужд ИЗОГИЗУ.

В 1931 г., когда ликвидаторская основа механистических ошибок «Октября» была полностью разоблачена и идеологи этой организации уже сдавали одну за другой свои позиции, ИЗОГИЗ подготовил к печати и, несмотря на категорический протест РАПХ, выпустил в дискуссионном порядке сборник «Изофронт» с рядом статей, развивающих механистические установки «Октября». Об этой книге мы писали, не будем вновь ее цитировать. Вредность ее не подлежит сомнению. Мы только спрашиваем ИЗОГИЗ, что в ней было дискуссионного. Контрабанда чуждых установок не может итти в дискуссионном порядке. Издание этой книги нужно считать несомненным проявлением гнилого либерализма в деятельности ИЗОГИЗа.

Таким же проявлением гнилого либерализма был и выпуск книги К. Зелениной «Массимо Кампальи».

Также «гнилы» выпущенные ИЗОГИЗом книги т. Зивельчинской.

Немало проявлений гнилого либерализма можно найти у ИЗОГИЗа в картино-плакатной продукции Но этот вопрос требует специального материала и специальной статьи.

В 1931 году в журнале «Малярное дело» контрабандой протаскиваются чуждые пролетариату функционалистские установки в статьях Клюна. Клюн откровенно заявляет, что он считает «природой искусства» причины биологические, а социальные причины влияют только на изменения». В основу своих рассуждений Клюн берет вечные законы восприятия художественной формы, ищет математические формулы, по которым якобы можно построить художественную форму.

И здесь налицо контрбанда механистических взглядов и гнилой либерализм у редакции журнала к этой контрабанде.

В этом же журнале Э. Борхердт пишет ответ на статью в журнале «За пролетарское искусство» («Функционалистское засилие», № 2 нашего журнала), утверждая в защиту буржуазного технологизма в расцветке зданий, что «Малярстрой не может заниматься проверчиванием так называемых художественных проблем». По Борхердту получается, что классовый подход в оформлении зданий — пустая затея, выдумка досужих людей.

Наконец, нельзя пройти мимо целого потока халтуры, приспособленчества, чуждой идеологической контрабанды и делячества, которые мы видим в области производственных искусств: текстиля, посуды, обоев, мебели, бытовой скульптуры, экспортно-кустарных изделий и т. д.

Здесь махровый гнилой либерализм граничит с вредительством.

Выводы ясны. Нужно усилить большевистскую бдительность. Нужно усилить классовую непримиримость к контрабанде чуждой идеологии и практики.

Необходимо поднять всех членов РАПХ на борьбу за четкость партийной линии в искусстве, за чистоту творческого метода на основе марксистско-ленинской теории, против чуждой идеологии, против всякого рода искажений, чуждых влияний и контрабанды чуждых взглядов.

Всем таким выступлениям должен быть дан сокрушительный отпор.

Все слабые и неблагополучные участки работы должны быть взяты под строгий партийный и пролетарский контроль.

Статья т. Крупской затрагивает вопросы исключительной важности

Ждем отклика на нее наших читателей, в частности художников-педагогов и учащейся молодежи с тем, чтобы в очередных номерах журнала поставить вопрос об изобразительном искусстве в школе во всей полноте.

Н. КРУПСКАЯ

ВНИМАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ В ШКОЛЕ[1]

Сейчас на педагогическом фронте идет широкое обсуждение программ, и в связи с этим возникает ряд больших принципиальных вопросов, выходящих далеко за рамки педагогики в узком смысле этого слова. Одним из таких вопросов является вопрос о преподавании изобразительного искусства. В нашей школе преподавание ИЗО—на самых последних задворках. Ему отводится самое ничтожное число часов, да и те всегда ладят урезать. Мы почти совершенно не готовим преподавателей рисования, а если и готовим, то совершенно не так, как надо, как того требует индустриализация нашей страны. Индустриализация страны предъявляет изобразительному искусству свои требования и накладывает на него свою печать. Современное изобразительное искусство не может быть таким, каким оно было в конце XIX века или таким, каким оно было в средние века. Вопросы искусства в средние века,—когда все вращалось около того, как изображались бог Саваоф, пресвятая богородица, Мария Магдалина, разные святые,—в значительной мере сосредоточивались вокруг техники рисования. Когда какому-то художнику удалось нарисовать заполненные слезами глаза Марии Магдалины,—это была целая эпоха в области искусства.

Теперешнее искусство находится в фотоокружении и поэтому ему в тысячу раз легче преодолевать чисто технические затруднения. Надо только уметь использовать достижения в области фото. Но зато приобретают совершенно исключительное значение выбор темы, выбор типичного, характерного, показательного , уменье противопоставить, дать сравнение, дать предмет, явление в его развитии. Содержание, идея картины является центральным вопросом. Если мы всерьез хотим поставить искусство на службу социалистическому строительству, классовой борьбе, мы должны глубоко продумать идеологическое содержание картин. Они не могут походить на картины художников конца XIX века. Другая эпоха, другой характер классовой борьбы, другие классы борются. Из этого, конечно, не следует, что мы должны сбросить со счетов старое искусство и не изучать его тщательнейшим образом.

Это вовсе не значит, что мы должны, например, выбросить в подвал все картины «передвижников» Третьяковской галлереи и не использовать их для углубления нашего понимания действительности. Нужна только правильная марксистско-ленинская оценка этих картин как продукта идеологического творчества данного класса в определенный исторический период.

[1]) Статья перепечатана из газ. «Правда» от 17/XII—31 г. № 346.

На-днях я говорила с одним художником-коммунистом, только что вернувшимся с Дальнего Востока, о программах по изобразительному искусству. Нельзя выбросить, говорила я, верещагинские картины, его картину, где изображено, как в безопасном месте на пригорке сидит штаб с великими князьями во главе, и в бинокль со стороны смотрит на поле битвы офицерье в белых лайковых перчатках, вылощенное, выхоленное. А рядом с этой картиной надо поставить другие картины Верещагина: раненые, изувеченные солдаты, часовой, заносимый снегом и замерзающий на посту.

Парень, с которым я говорила, не большой любитель передвижников, но характерно: через некоторое время он стал рассказывать о приезде на Дальний Восток Ворошилова, как он метко стреляет из нагана, как товарищески подошел он к красноармейцам, к среднему командному составу, как горячо говорил о необходимости овладеть военным искусством, научиться метко стрелять, как высмеивал промашки. И любовью к Ворошилову, своему, близкому, горели глаза парня. Промелькнувшая тень старого ярче зажгла ощущение нового, нашего. Мы не всегда умеем использовать историю для понимания современности, также и историю искусства.

Роль изоискусства, картины как агитационного средства очень велика.

Но не меньше его роль и в области техники. Необходимо развить образное мышление. Оно связано с силой зрительного восприятия, с уменьем наблюдать, с развитием зрительной памяти и образного воображения. Для квалифицированного рабочего, для техника, инженера обладание всеми этими свойствами чрезвычайно важно. Оно влияет на точность, четкость работы, на развитие изобретательства, на качество его.

Наша школа совершенно почти не использует богатейший опыт, имеющийся по вопросам преподавания рисования в капиталистических странах. Это похоже на то, если бы мы в области математики или естествознания отправили в печку все достижения науки в этой области на том основании, что при капитализме они получили особо сильное развитие. В нашей школе на фронте ИЗО, имеющем громадное значение для подготовки кадров, мы имеем значительное отставание. Но хуже всего то, что мы плохо это еще осознали. Тут надо бить тревогу. Мы не можем оставлять дело преподавания изоискусства в том виде, как оно существует сейчас, надо поднять его на необходимую высоту.

Несмотря на то, что у нас нет почти преподавания рисования, наши дети много и хорошо рисуют. Ребята не умеют еще словами выражать свои мысли и чувства, еще беден и не развит их язык. Они выражают свои мысли и чувства рисунками. И когда смотришь на эти рисунки, начинаешь лучше понимать слова Маркса «разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде?» («К критике политической экономии» Б-ка марксиста, вып. XXIII—XXV, стр. 82). В детских рисунках современного ребенка отражается также наша эпоха. Рисунки ребят отражают развивающуюся технику (тут и тракторы, и аэропланы, и фабрики, и демонстрации, и меняющийся быт). Если рисунки наших школьников в дореволюционные времена изображали кошечек, собачек, чайнички, самоварчики, цветочки, сосенки, то теперь в них кипит мысль, детская, наивная, прозрачная мысль.

Рисунки служат также прекрасным материалом, позволяющим судить о том, что представляет собой школа. Передо мной тетрадки ученика первого года обучения Мордовской области, растущего в колхозе. Он рисует на протяжении пары месяцев людей, и видать, как растет его представление о человеке. Первый рисунок — это человек с бессильно сложенными на груди руками. Руки неподвижны. Второй рисунок через пару недель — человек с растопыренными руками, на одной руке висит корзина с грибами. Третий рисунок — длинная протянутая рука, в которой человек держит книгу. Четвертый — человек метет веником пол, пятый человек в одной руке держит топор, в другой плуг. Шестой рисунок — человек управляет сельскохозяйственной машиной. Так на протяжении нескольких месяцев меняется, постепенно углубляясь, представление малыша о человеке. Этот рисунок говорит, что школа — политехническая, что она учит систематически, умеет правильно расширять горизонт ребенка.

Школа первой ступени должна помогать ребенку выражать свои представления, мысли и чувства также и через рисунок. Не давая шаблонов, чтобы не помешать развитию творческой мысли, необходимо направлять творчество ребенка в определенное русло. Каждая экскурсия на завод, в колхоз, в город и пр. должна быть отображена в детских рисунках. Школа должна направлять определенным образом внимание ребенка, через отображение углублять его понимание вещей. Это отразится на рисунке. Преподавание изобразительного искусства должно вооружить ребенка первой ступени уменьем отображать в живых образах виденное, свои представления об этом виденном. Схваты-

вать основное, характерное, взятое в реальных связях должны учить мы ребят уже с 1-й ступени.

Вторая ступень (12—15 лет) охватывает переходный возраст, когда у подростков чрезвычайно сильно стремление к анализу. Это сказывается и в рисунках. Суммарное изображение начинает не удовлетворять. Подростки сосредоточивают внимание на деталях, на вырисовывании их. Вопреки футуристам, которые считают, что вредно и не нужно учить точности изображения, не хотят давать ребятам теорию перспективы. Пусть ребята рисуют вкривь и вкось, что за беда. Косой рисунок еще лучше может передать настроение. Но техника требует именно точности. Нельзя учить точности на кривых рисунках. Борьба за технику диктует серьезную борьбу, в частности с футуристическими уклонами в преподавании рисования. От ремесленнического копирования лучше всего будет страховать правильное обучение изоискусству уже с первой ступени, уменье понимать художественные произведения, привычка брать вещи в их реальных связях и опосредствованиях, в их развитии, чему должна с первых шагов учить советская школа всей системой своей воспитательной работы с ребятами.

Футуристы говорят: точности изображения пусть учит черчение, задачи искусства другие. Это неверно. Это просто желание отмахнуться от требования, выдвигаемого жизнью. Одного черчения мало, нужна точность образного мышления. И вторая ступень должна особо заботливо вырабатывать зрительную память, уметь видеть, замечать, мысленно комбинировать. Первый раз пойдут ребята в завод, ничего не увидят, не запомнят, не смогут нарисовать. На следующий раз кое-что уже увидят и запомнят, а потом научатся схватывать и отображать очень точно все необходимое. Это, конечно, зависит от того, насколько хорошо поставлено политехническое образование, насколько умеют преподаватели осмыслить для ребят производственные процессы. В этом осмысливании, а не в простом приобретении навыков,—гвоздь политехнического образования. Рисунок теснейшим образом связан с глубиной понимания, с представлением человека о предмете.

Мне казалось, например, что глухонемые должны особенно хорошо рисовать. Оказалось, я ошиблась. Они прекрасные копировальщики—и только, но благодаря тому, что инвалидность суживает их развитие, рисунки их в отношении композиции, в отношении содержания бедны.

Несомненно, изоискусство имеет очень большое образовательное значение, оно имеет чрезвычайно большое значение для развития техники. Программы по изобразительному искусству для семилетки — не узкое дело просвещенцев, в правильном их построении заинтересована вся страна. Нельзя допустить программы, готовящие лишь декоратора примитивного типа. Нужно мобилизовать на выработку этих программ серьезные, очень хорошо подкованные в области искусства силы. Мои замечания—замечания педагога-марксиста, имеющего очень мало знаний в этой области. Но мне хотелось привлечь к этому вопросу необходимое внимание.

5-й ПЛЕНУМ ПРАВЛЕНИЯ РАПП и задачи изофронта

РАПП не раз подчеркивала в своих постановлениях отставание пролетарской литературы от уровня требований, которые предъявляют к литературе победоносное социалистическое наступление пролетариата и многомиллионные культурно выросшие массы активных участников социалистической стройки.

Это понимание руководством РАПП факта отставания пролетарской критики и литературы от темпов и задач социалистической стройки имело и имеет большое значение для скорейшего преодоления этого отставания. Но одного этого мало. Для преодоления этого отставания нужно было понимание своеобразия новой обстановки, новых требований, которые предъявляются новой обстановкой к каждому отдельному участку идеологического фронта. Для преодоления отставания необходима была большевистская перестройка методов работы РАПП.

Центральный комитет партии не один раз указывал РАПП на необходимость перестройки. «Правда» неоднократно указывала на недостаточность развития самокритики в РАПП, на наличие элементов администрирования в работе. Не раз указывалось, что РАПП часто проявляет себя в работе не как творческая, а как государственно-административная организация.

Несмотря на все указания, РАПП не перестроила работы в плане этих указаний, не провела перестройки в необходимых темпах.

Неуяснение руководством РАПП новых задач особенно проявилось в связи с последней дискуссией между комсомолом и руководством РАПП. «Защищая правильные творческие позиции, руководство РАПП не поняло, что объективным смыслом дискуссии является законное недовольство ленинского комсомола, как и всей пролетарской общественности, темпами и характером проведения РАПП в жизнь указаний партии о задачах пролетарских писателей и их организаций» (резолюция пленума правления РАПП). Так руководство РАПП заявляет о своей основной ошибке в резолюции 5-го пленума.

5-й пленум правления РАПП стал поворотным пунктом в признании и преодолении своих ошибок руководством РАПП, поворотом к полному развертыванию самокритики и глубокой перестройке работы Ассоциации пролетарских писателей.

Ни в коем случае нельзя умалять заслуг РАПП. Опыт работы РАПП, несмотря на имевшиеся ошибки ее руководства, был до сих пор руководящим опытом для всех участков искусств. Борьбой РАПП с различными проявлениями чуждой теории и практики, с Троцким, Воронским, Переверзевым и его учениками, с литфронтом и «Перевалом» возглавлялась борьба пролетарских отрядов на фронте искусств.

Учесть ошибки руководства РАПП

В борьбе за творческий метод, за пролетарское мировоззрение в своей творческой работе Ассоциация пролетарских писателей на годы опередила другие отряды искусств. Но именно поэтому **ошибки руководства РАПП на новом этапе работы и их преодоление по прямым указаниям партии не менее поучительны для всех участков искусств, чем победы и достижения РАПП.** Тем более, что многие из этих ошибок повторяют другие пролетарские организации, в том числе и Российская ассоциация пролетарских художников.

Резолюция пленума правления РАПП содержит концентрированный опыт, использование которого может помочь нам в скорейшем преодолении наших ошибок. Опыт РАПП дает возможность избежать углубления ошибок и ускорить перестройку Ассоциации пролетарских художников для работы по-новому в темпах и формах, обеспечивающих выполнение задач, которые ставит перед изоискусством 4-й, заключительный год пятилетки.

Какие же ошибки признает руководство РАПП? Как РАПП развертывает большевистскую самокритику? Как пленум РАПП вводит Ассоциацию пролетарских писателей в решительную перестройку работы?

Пленум РАПП признает, что «последняя литературная дискуссия и выступление комсомола (речь т. Косарева) являются свидетельством остроты задач перестройки и необходимости поворота РАПП к методам работы по-новому».



Г. Ряжский — Колхозница (Этюд)

За развернутую большевистскую самокритику

Пленум со всей отчетливостью берет курс на дальнейшее, более глубокое развертывание большевистской самокритики как необходимое условие перестройки.

«Пленум считает, что суровая и последовательная самокритика, очищение правильной теоретической линии РАПП от любых больших и маленьких ошибок является непременным условием движения вперед».

«Ни одна ошибка не должна оставаться не разобранной и не опровергнутой». Так постановил пленум. Необходимо провести очищение правильной творческой линии РАПП от всех и всяческих ошибок. Необходимо «особое внимание уделить вскрытию всех ошибок, имевших место как в работах основных работников РАПП и сводившихся прежде всего к известным деборинским влияниям, к во многом некритическому отношению к плехановскому наследству, к неполному преодолению влияния воронщины (Авербах, Фадеев, Либединский, Ермилов, Афиногенов, Селивановский, Сутырин, Динамов и др.), так и в работе РАПП в целом (например, ошибочный лозунг «одемьянивания», ошибочная формулировка в дискуссии с Переверзевым «за плехановскую ортодоксию» и т. д.)».

За ленинскую партийность творческого метода

Такое преодоление всех и всяких ошибок возможно только на основе глубокого усвоения ленинского наследства, его философских работ, всего глубокого содержания его статей на текущие политические и экономические темы.

«Письмо тов. Сталина в редакцию «Пролетарской революции» «О некоторых вопросах истории большевизма», являясь образцом большевистской идейной нетерпимости, обязывает РАПП и всех его работников к пересмотру своих теоретических работ под углом зрения борьбы за ленинскую партийность теории, за овладение ленинским философским наследством как новой ступенью в развитии марксизма, за проверку теории требованиями практики и успешностью борьбы с классовым врагом и его влияниями на фронте литературной теории».

«Разработка вопросов творческого метода должна итти под лозунгом борьбы «за ленинскую партийность творческого метода» и под углом зрения выполнения задачи создания магнитостроев литературы».

Именно на основе усвоения ленинского наследства РАПП предстоит повести еще более непримиримую борьбу против всяческих проявлений правой опасности—воронщины, переверзевщины, всяческого формализма, конструктивизма, идеалистических установок «Перевала», его кулацкого гуманизма.

Пленум подчеркивает, что правая опасность выражается сегодня не только в отрицании необходимости или возможности развития пролетарской литературы, но и «в стремлении направить ее развитие по пути восстановительства, реставраторства, недооценки качественно особых задач пролетарской литературы по сравнению с литературой всех прошлых классов».

С борьбой против правой опасности пленум тесно увязывает борьбу с «левыми» ликвидаторами искусства, капитулянтами, лефовщиной и литфронтовщиной.

«Лозунг «за магнитострои литературы» обязывает пролетарских писателей к усилению борьбы за тематику периода социалистической реконструкции, за выполнение решений РАПП по поставленной партией задаче показа героев коммунистического труда, за подлинное осмысливание, глубокое обобщение и идейную насыщенность, не мирящуюся с непреодоленными до конца влияниями теории и наличием в творческой практике черт пассивного созерцательства, идеалистической теории непосредственных впечатлений, схематического рационализма, мелкобуржуазного субъективизма, литфронтовщины, эмпиризма и т. д.».

Усилить большевистскую бдительность

Пленум призывает к усилению большевистской бдительности, к идейной нетерпимости по отношению ко всякого рода буржуазным и мелкобуржуазным влияниям в литературе и чуждым вылазкам в изданиях РАПП.

Высокий идейный уровень, овладение материалистической диалектикой Маркса, Ленина должны быть непременным условием творческой работы каждого пролетарского писателя и художника.

Большое искусство пролетариата возможно только «при условии упорной борьбы за повышение уровня ленинского мировоззрения пролетарских писателей, гораздо более последовательной и критической работы пролетарских писателей над усвоением опыта всей литературы прошлого, а также осмысливания и своего творческого опыта и революционной практики, увеличение подлинного и повседневного участия пролетарских писателей в практике социалистического строительства».

Таким образом, только овладение пролетарским мировоззрением, непосредственное включение в практику социалистического строительства, поверка творческого опыта практикой пролетариата дают пролетарскому писателю и художнику силу волнующих образов социалистической стройки. Только в этом случае пролетарский писатель и художник могут дать произведения, зовущие на борьбу, социалистическое соревнование и ударничество.

Только при этих условиях пролетарский писатель и художник смогут успешно выполнить указания партии по показу ударников и ударничества, героев коммунистического труда.

И еще при одном очень важном условии: должна быть создана обстановка для творческой работы. Должны быть обеспечены все условия для успешной работы пролетарских писателей.

Лицом к творчеству

Отсюда основное положение, проходящее через всю резолюцию 5-го пленума правления РАПП.

Лицом к производству. Лицом к творчеству.

«Все формы и методы и все содержание работы РАПП» должны быть пересмотрены «под углом зрения производственных задач РАПП как организации, обязанной обеспечить все условия для нормальной работы пролетарских писателей, обязанной наладить творческое соревнование между ними, их учебу и взаимопомощь, обязанной заботиться о воспитании и выдвижении новых литературных кадров (прежде всего из среды рабочего класса».

В связи с этим пленум особое внимание уделяет работе творческих групп. «Поворотом к творческим вопросам, созданием творческих группировок, развертыванием творческих соревнований и смотров, углублением творческой дискуссии—всем этим следует проверять производственную перестройку РАПП под углом зрения увеличения боевой роли литературы на

службе практики рабочего класса, руководимого коммунистической партией».

Как должны создаваться творческие группировки.

«Руководство РАПП должно не пассивно регистрировать вновь возникающие творческие группировки, но всячески содействовать их возникновению на основе общих творческих установок РАПП, по различным принципам объединения (общность творческих взглядов, разработка той или иной области тематики и пр.), не требуя от них платформы и проверяя их работу прежде всего их творческой продукцией».

Так для работы по-новому РАПП поворачивается лицом к творчеству. Так за счет прекращения заседательской суетни все звенья работы РАПП наполняются подлинным производственным содержанием.

Выполнение всей этой работы немыслимо вне творческой товарищеской среды, вне конкретной творческой работы, без развертывания творческой дискуссии, которая в РАПП была до сих пор развернута неудовлетворительно.

«Считая письмо секретариата РАПП о развертывании творческой дискуссии, резолюцию секретариата РАПП о речи т. Сталина и задачах пролетарской литературы и решения о показе героев важнейшими документами творческой линии РАПП, пленум поручает секретариату начать выработку к съезду творческой платформы РАПП как базы творческой дискуссии, основы для работы и роста творческих группировок».

Пленум РАПП ставит вопрос о втягивании в творческую дискуссию всего творческого актива РАПП. Пленум подчеркивает огромную роль конкретной критики в идейно-воспитательной работе среди писателей и ставит особо важной задачей подготовку кадров пролетарских критиков.

На РАПП лежит огромная ответственность за работу советских писателей. Перед РАПП стоит задача усилить работу среди попутничества, усилить связи с союзническими группировками. РАПП должна помочь перестроиться ФОСП в сторону укрепления ее как идейно-воспитательной организации. В работе ФОСП имеется ряд функций, не связанных с идейно-воспитательными задачами. Эти функции должны быть переданы профсоюзам.

Перенос центра тяжести всей работы в журналы, издательства, литстраницы.

Превращение производственных совещаний в постоянные формы работы для всех организаций РАПП;

несравненно большее участие профсоюзов и комсомола в руководстве кружками и всей работой РАПП;

усиление связи между РАПП и международным объединением революционных писателей;

усиление связи и обмена опытом между отдельными национальными отрядами пролетарской литературы, между РАПП и ВОАПП,—

таковы некоторые другие моменты творческо-организационной перестройки РАПП, в которую вводит Ассоциацию пролетарских писателей 5-й пленум правления РАПП.

Превратить РАПП в массовый производственный писательский коллектив — такова общая задача перестройки РАПП.

За действительную массовость в работе

Пленум отмечает также, что обязательным условием перестройки РАПП и дальнейшего развертывания работы является действительная массовость в работе. Работа в РАПП должна вестись всей организацией, а не отдельными работниками. Только такая массовость в работе обеспечивает глубокое и охватывающее партийно-политическое воспитание рапповских кадров и быстрый рост актива по всей линии работы РАПП.

Таковы основные решения пленума РАПП о перестройке Ассоциации пролетарских писателей для работы в новых условиях, для преодоления несоответствия между старыми формами и методами работы РАПП и требованиями, которые предъявляются к пролетарской литературе многомиллионными, значительно выросшими массами активных участников социалистической стройки.

Перестройка РАПП происходит в результате непосредственных указаний партии. Поэтому решения 5-го пленума имеют исключительное руководящее значение и для Ассоциации пролетарских художников.

Курс на дальнейшее развертывание самокритики, перестройка лицом к производству, обеспечение нормальных условий для творческой работы каждого пролетарского художника, развертывание творческой дискуссии и конкретной критики, борьба за очищение творческой линии РАПХ от всяких и всяческих ошибок, борьба с ленинских позиций с чуждыми теориями и практикой, проявлениями чуждых влияний на пролетарский сектор, с правой опасностью, «левым» загибом, примиренчеством к ним и с гнилым либерализмом всякого рода—все это необычайно острые проблемы для перестраивающейся для работы по-новому Ассоциации пролетарских художников.

В перестройке РАПХ для работы по-новому опыт РАПП должен быть использован в полной мере.



Худ. Марков

Панно на заводе „Шарикоподшипник"

задачи РАПХ в 1932 году

беседа с ответственным секретарем РАПХ **тов. Осиповым**

Организация РАПХ и консолидация пролетарских сил на фронте изобразительных искусств определила ряд побед в борьбе с идеологически чуждыми группировками и влияниями. Нами достигнуты большие успехи. Но успокаиваться на них нельзя. Классовая борьба на фронте изо не закончилась. РАПХ со всей бдительностью должна проводить генеральную линию партии и вести упорную борьбу с чуждой идеологией и практикой, с чуждыми влияниями на пролетарский сектор, с правой опасностью, «левыми» загибами, примиренчеством к ним и гнилым либерализмом во всех формах его проявления.

Целый ряд сложнейших задач стоит перед РАПХ. Чтобы разрешить их, мы должны работать над овладением марксистско-ленинским методом в теории и практике искусства, над повышением нашего теоретического уровня.

Борьба за высокий идейный уровень, за глубокое усвоение метода диалектического материализма, за овладение ленинизмом в искусствознании — необходимые условия создания большого искусства пролетариата и осуществления творческого руководства пролетарским сектором.

Мы по-серьезному должны подойти к вопросу вооружения марксистско-ленинским мировоззрением. Мы недостаточно занимаемся своим теоретическим развитием. Для того, чтобы художник стал борцом, участником классовой борьбы, он должен овладеть диалектико-материалистическим методом, являющимся нашим основным оружием. РАПХ еще не занялась вплотную критическим пересмотром с ленинских позиций плехановского наследства. Мы должны подвергнуть критике ряд его меньшевистских установок в вопросах искусства.

Одной из задач, стоящих перед РАПХ, является также критика установок т. Фриче, в частности его книг «Социология искусства», Проблемы искусствознания» и др. Ошибки, которые были допущены т. Фриче и дали основание лефовским идеологам говорить об отмирании искусства, должны быть нами вскрыты и преодолены.

РАПХ должна также подвергнуть критике ряд положений в вопросах искусства, которые выдвигает т. Луначарский. Нужно отметить, что им допущен гнилой либерализм в предисловии к идеалистической, чуждой нам книге Вл. Волькенштейна «Опыт современной эстетики», где т. Луначарский предлагает использовать установки Волькенштейна для построения «грядущей» эстетики.

На основе ортодоксии Маркса, Ленина, Сталина, на более высоком идейном уровне РАПХ поведет борьбу против всяких искажений линии партии в искусстве.

Основные удары РАПХ попрежнему должны сосредоточиться на борьбе с правой опасностью на изофронте. Борьба против правой опасности на данной ступени — это борьба за ленинизм в искусствознании, против объективизма, это борьба за перестройку большевистскими темпами, это борьба со всем тем, что задерживает эту перестройку. Мы должны бороться с формализмом, некритическим заимствованием, эпигонством, некритической учебой у буржуазных мастеров, с пассивным натурализмом, реставраторством.

РАПХ должна также не прекращать борьбы с левым ликвидаторством, с еще неизжитыми «октябристскими» настроениями и их рецидивами, которые все еще продолжают иметь место на фронте изоискусства.

Со всей решительностью РАПХ должна повести борьбу с проявлениями гнилого либерализма. Только гнилым либерализмом можно объяснить помещение статьи т. Межеричера в фотоальманахе 1931 г., выступившего с утверждением о кризисе искусства, об отмирании искусства, о невозможности для рабочего класса овладеть творческим методом искусства, т. е. фактически выступившего с отрицанием пролетарского искусства.

Эту враждебную пролетариату вылазку РАПХ должна разоблачить самым жестким образом и до конца.

Одной из основных задач РАПХ является проверка выполнения известного постановления ЦК ВКП(б) о плакатно-картинной агитации. В борьбе за выполнение этого постановления РАПХ не приняла достаточно активного участия. Мы проглядели его реализацию и не взялись по-большевистски за выпрямление линии в вопросах плакатно-картинной продукции, за искоренение гнилого либерализма в этом вопросе. А между тем гнилой либерализм в работе Изогиза — налицо. У нас нет еще достаточного сдвига в этой области. Плакаты, массовые картины и открытки, выпускаемые Изогизом, в ряде случаев говорят о неглубоком, некритическом, нетребовательном отношении к этой продукции, проявленном не только Изогизом, но и Комакадемией и РАПХ, недостаточно активно влиявшими на выпрямление линии Изогиза. До сих пор выпускаются еще аполитичные, а подчас и вредные плакаты и картины. Художники еще недостаточно связаны с социалистическим строительством. Они не отражают еще в достаточной степени в своих произведениях актуальнейших вопросов нашей стройки. К своей работе они еще не подходят как активные участники в классовой борьбе, не дают классово-насыщенных политически — заостренных образов.

В этом виноват не только художник. Значительная доля вины лежит на Изогизе, но виноваты также и Комакадемия и РАПХ. Мы недостаточно работали с попутчиком, недостаточно помогали ему перестроиться. К критике плакатно-картинной продукции должны быть привлечены широкие рабочие массы. Изогиз не сумел достаточно энергично и правильно использовать рабочий совет, не сумел учесть в своей работе мнения пролетарской общественности. Тут налицо большой прорыв, с которым РАПХ должна активно бороться.

В своей работе РАПХ должна делать основной упор на творческую перестройку. Вопрос о творческом методе, о поднятии творчества пролетарских художников на должную высоту необходимо поставить со всей серьезностью. Кадры пролетарской организации на изофронте должны неуклонно работать над повышением своей творческой квалификации, над выработкой творческого метода. Темпы нашей перестройки должны быть большевистскими, ударными. Весной этого года (в апреле — мае) откроется первая выставка РАПХ. Эта выставка должна показать, что мы умеем не только писать резолюции и декларировать, но и работать. Эта выставка должна быть смотром наших сил и достижений.

В нашей практической работе на основе единой художественной линии мы будем стремиться к развитию творческих сил, к созданию и увеличению творческих группировок, творческих бригад, которые вначале будут организовываться по тематическим признакам, а в дальнейшем разовьют глубокую работу по выработке творческого метода, мобилизовав внимание всей пролетарской общественности.

Большую роль в творческой перестройке РАПХ должны сыграть и творческие дискуссии. К участию в этих дискуссиях должны быть привлечены широкие рабочие массы. С этой целью творческие вечера следует переносить на отдельные фабрики и заводы, мобилизуя вокруг них общественное мнение. Чем больше творческих группировок будет у нас — тем жизненнее будет наша пролетарская организация. Только перестроившись в направлении максимального углубления вопросов творчества, пролетарские художники смогут создать «магнитострой изоискусства».

Темпы нашей перестройки, на основе 6 условий тов. Сталина, до сих пор были крайне слабыми. Мы недостаточно использовали новые социалистические формы работы, которые обеспечивали бы эту перестройку. Соцсоревнование, ударничество, встречный промфинплан, производственные совещания — недостаточно применяются в нашей работе. Мы не развернули по-настоящему в нашей организации самокритику. Мы не сумели обрасти широким активом и замкнулись в своей работе. На это мы должны обратить самое серьезное внимание. Обезличка, небольшевистские темпы работы должны быть ликвидированы. Работа художников должна проводиться новыми социалистическими методами. Мы должны требовать от художников ответственности за выполняемую ими работу.

До сих пор мы мало вмешивались в работу художников-попутчиков, мы недостаточно помогали им в борьбе с теми буржуазными тенденциями, которые еще имеются в творчестве отдельных наших художников. Мы недостаточно боролись с оппортунистическими установками. Мы не стоим еще лицом к производству, лицом к работе наших попутчиков. Перестройка работы по этой линии является серьезнейшей задачей, которая стоит перед РАПХ.

В нашей повседневной работе должна быть товарищеская критика. Она не должна быть «оглоблей», которая бьет художника за его отдельные ошибки, она должна быть помощью художнику в его работе.

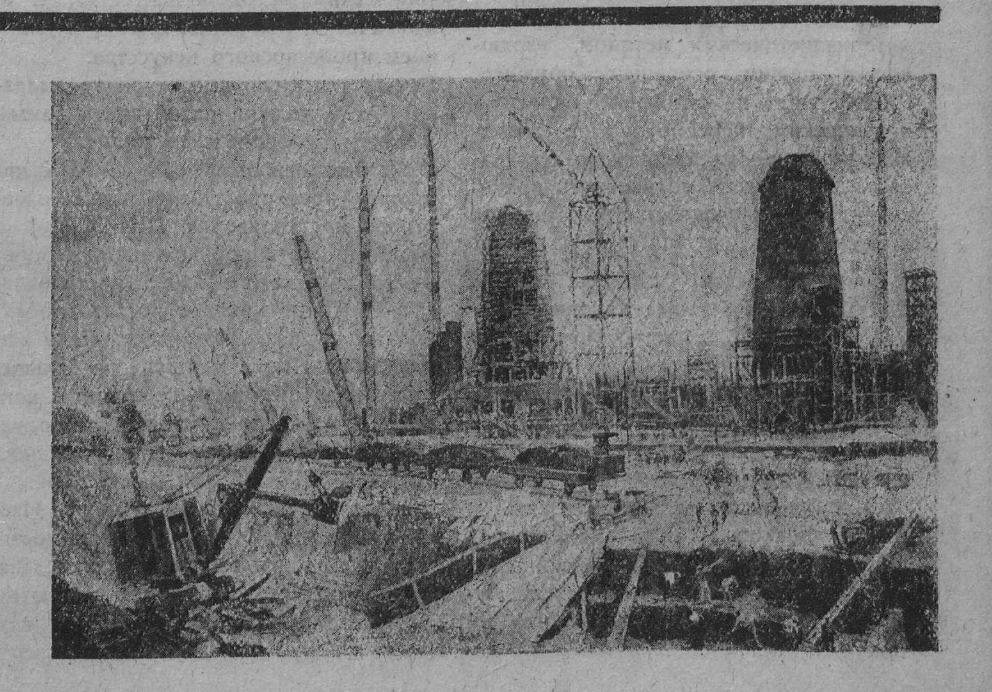
Вопросы конкретной критики тесно связаны с вопросом о попутничестве, с чутким отношением к творчеству попутчика. Мы должны изучать творчество попутчиков и требовать от них не на словах, а на деле перехода на позиции пролетарского мировоззрения. Мы должны бороться за попутчика, мы должны бороться с недооценкой попутничества, которая у нас частично существует и сейчас.

Вопрос о создании производственно-технической интеллигенции по линии изоискусства чрезвычайно важный. На этом участке положение таково, что мы не имеем сейчас ни одного вуза для подготовки художественных кадров. Даже в Полиграфинституте и Текстильном институте художественные факультеты находятся в весьма плачевном состоянии. По ряду отраслей изоискусства программы значительно сжимают. РАПХ должна включиться в разрешение этого важнейшего вопроса.

Вовлечение в РАПХ рабочих-художников, орабочение РАПХ является одной из наших основных задач. Рабочие массы должны быть привлечены к работе нашей организации. Мы должны охватить рабочее самодеятельное искусство, втянуть его в нашу работу. Необходимо бороться с недооценкой рабочего художника и в то же время нельзя смотреть на самодеятельное искусство только как на источник, откуда мы будем черпать кадры профессионалов-художников. Надо поставить вопрос об использовании кадров рабочего самодеятельного искусства более широко. В этом отношении мы до сих пор имели целый ряд ошибок руководства. Мы руководили неконкретно, отделывались в руководстве «похлопыванием по плечу» рабочего-художника, относились к нему снисходительно, по-барски. С этим барским отношением к вопросам самодеятельного искусства необходимо бороться. Надо наладить учебу самодеятельных кадров, надо организовать обмен опытом между отдельными группами и организациями самодеятельного искусства. Организация РАПХ Центрального рабочего университета, руководство изокружками на предприятиях и в клубах, несомненно, является шагом вперед в деле охвата самодеятельного искусства и вовлечения в РАПХ рабочих-художников. Охват со стороны РАПХ кадров самодеятельного искусства поможет нам в решении одной из основных задач — включиться в работу по созданию истории заводов, по оформлению гигантов нашей индустрии и новых социалистических городов.

Перед нами стоят большие задачи. В свете этих задач наша пролетарская организация должна перестроиться и руководить по-новому изофронтом.

РАПХ должна бороться за повышение качества художественных произведений, за идеологическое качество этих произведений, за быструю перестройку работы, за партийность в изоискусстве.



Е. А. Львов

Постройка доменного цеха Магнитогорского завода

ЧТО МЫ ДАДИМ В 4-м ГОДУ ПЯТИЛЕТКИ

(БЕСЕДЫ С ХУДОЖНИКАМИ)



П. Скаля

Фрагмент картины „Последний басмач"

ХУДОЖНИК П. СКАЛЯ О СВОЕЙ РАБОТЕ

В 4-м году пятилетки своевременно поставить вопрос о планировании искусства и довести план до станка каждого отдельного художника.

Умело и четко построенный план даст возможность создать вокруг работы каждого художника нужные условия и поможет рациональному распределению сил на изофронте.

Я постарался построить план своей работы таким образом, чтобы процесс обработки одной картины являлся подготовкой к работе над другой вещью. Общая тема моих работ этого года «вооруженный пролетариат—строитель социализма».

Она разбивается на ряд сюжетов, из которых часть будет исполнена в форме живописных композиций,— большая же часть войдет в виде рисунков во второй том альбома «Люди и годы».

Мне думается, что если я сумею перевести на язык цвета черную технику моего альбома «Годы и люди», это во многом облегчит мне дело. Работая над второй серией альбома — «Гражданская война» и переходя к живописи, я не буду ломать своей формальной атмосферы. Общественная проверка мне показала, что техническая сторона альбома «Годы и люди» очень «доходила» до зрителя, и, таким образом, язык, на котором я наиболее ясно могу говорить с массовым зрителем, для меня наметился. Тематика 2-го тома альбома «Гражданская война» намечена мною следующая: от массы пролетариата, взявшего в свои руки власть, от завода в дни Октября, от тематики гражданской войны, где я хочу показать героику борьбы Красной армии с интервентами и русской белогвардейщиной—я не отрываю жизнь человека-образа, который проходит через весь альбом вплоть до первых дней борьбы на внутреннем фронте, на фронте индустриализации и коллективизации. Продолжением этого альбома будет служить 3-й том—«Строительство социализма».

Весной я направляюсь на афганскую границу—собирать материал для большой композиции, которую я называю «Последний басмач». Этой композицией я постараюсь вбить осиновый кол в умирающий романтизм старого Востока. Картина будет строиться мною на основе материала по ликвидации прорыва басмачей на афганской границе летом 1931 г. во главе с небезызвестным Ибрагим-беком, прорыва, встретившего самое отрицательное отношение со стороны дехканства советского Востока: Ибрагим-бек был взят в плен даже без участия Красной армии местным населением.

В этом же году закончу композицию «Вооруженный пролетариат». Эта работа является опытом разрешения вопроса о коллективном портрете в ритмике марша во время парада на Красной площади.

—Как я понимаю большое искусство большевизма в живописи?

—Прежде всего я считаю, что живопись должна быть понятна абсолютно всем, чтобы качественное определение ее зависело от степени ясности и силы воздействия на самого неподготовленного зрителя. Следовательно, эта живопись должна быть реалистической и не засоренной пустяковым крохоборством натурализма.

Образы этой живописи я представляю себе синтетическими, собирательными,— рожденными вкусом и требованиями передовой части рабочей зрительской массы. Эти образы должны быть родственны образам других видов искусств пролетарского сектора.

Тематикой живописи должны служить наиболее острые проблемы современности. От живописи, в том числе и своей, я требую наивысшего насыщения классовым чувством и сознанием.

Живопись большого искусства большевизма должна отличаться максимальной крепостью цвета и рисунка. Новая картина должна звать к борьбе за социалистическое будущее.

Чтобы стать хозяином положения, чтобы живопись стала действительно звать к борьбе, надо прежде всего изучать действительность, отдельные участки социалистической стройки, надо много работать над образами пролетариев, перестраивающих мир.

Горе наше в том, что мы очень плохо еще владеем рисунком. Надо создавать вечерние группы для совместных занятий рисунком. Надо пересмотреть и усовершенствовать старые методы эстетического «рисования с натуры». Чтобы создать живопись большого искусства большевизма, нам, рапховцам, вместе надо переучиваться — учиться никогда не поздно.



А. Мещеряков — Ударники зерносовхоза № 2

ХУДОЖНИК МЕЩЕРЯКОВ О СВОЕЙ РАБОТЕ

Для того, чтобы серьезно работать — надо заранее собирать большое количество материала, а это немыслимо без плановости в работе. Производственный план художнику необходим так же, как любому работнику.

Я сторонник коллективной работы и свои творческие планы на этот год считаю нужным обсудить на коллективе, чтобы уточнить все вопросы, меня волнующие, конечно, не обезличивая себя как художника.

В этом году план моей творческой работы, который я увязываю с планом бригады, таков:

Специализируясь на тематике гражданской войны, в этом году я сделаю большую серию рисунков, в которых возможно полнее, возможно насыщеннее отображу жизнь 28-й дивизии и ее борьбу на восточно-южном фронте на Среднем Урале, под Царицыном, под Ростовом, на Кавказе — в 1918 году.

Из живописных работ для выставки к 15 годовщине Красной армии я предполагаю написать портрет краснознаменного командира т. Азина. Он — командир дивизии, первый получивший орден Красного знамени, — был убит под Ростовом, в 1918 г. В этом портрете я буду стремиться передать образ эпохи, в которую жил и умер т. Азин. Для первой выставки РАПХ я напишу живописную вещь, связанную тематически с жизнью новой деревни.

У нас много спорят по вопросу о показе ударничества и отдельного ударника. В литературе можно описать его борьбу за выполнение промфинплана, новые формы и методы социалистического труда, наконец, новые бытовые взаимоотношения. У художников дело обстоит несколько труднее. Нам надо найти глубокий образ нового человека без литературного рассказа о нем, надо раскрыть этот образ, не забывая, что вопросы психологического порядка должны иметь свое отображение и отражение в картине, в портрете.

С весны выеду в совхоз для того, чтобы там изучить нового человека — ударника, и на материале, который привезу из совхоза, напишу картину об ударничестве.

На выставку, которую организует РАПХ ко дню МЮДа, я напишу композицию на тему «Комсомол в борьбе за реконструкцию сельского хозяйства».

Кроме этих работ дам еще целый ряд живописных вещей. Основной будет работа над большой композицией на тему о работе партийцев в совхозе. Эту картину я пишу для ИЗОГИЗа. Напишу также композицию на тему о поднятии железнодорожного транспорта. В этой моей работе хочу показать кулацкие корни разгильдяйства и рваческих тенденций на транспорте. Художник в своей практической работе должен не забывать о твердой установке на то, что картина организует массу на борьбу за идеи пролетариата, за идеи партии.

В наше время нельзя только фиксировать эпоху, нельзя пассивно воспринимать действительность. Художник должен диалектически раскрывать сущность того или иного события, человека, вещи во всех противоречиях, им присущих. Тогда он приблизится к тому, что я называю пролетарским искусством. Вопросы раскрытия больших проблем, стоящих перед страной, вступившей в период социализма, должны явиться основными задачами, которые ставит себе художник в творческой работе.

Вопросы творческого метода — это целый комплекс вопросов. Идеология пролетариата, класса-победителя, определяет целиком творческий метод художника.

Художник является работником на идеологическом фронте. Этого нельзя забывать, и для того, чтобы проводить в жизнь идеологические установки пролетариата, наши художники должны повышать свой идеологический уровень, должны овладевать мировоззрением марксизма-ленинизма. Большая и вдумчивая работа над этими стержневыми вопросами неотрывна от серьезной творческой работы. Надо провести действительную рационализацию на изофронте, чтобы подтянуть художников ближе к основной творческой работе.

Для того, чтобы создать «магнитострой искусства», пролетарским художникам надо больше работать над своими вещами, над собой и работать по твердому плану.

А. Михайлов

Проповедь А. Курелла о „новой красоте“

В свое время газета «Комсомольская Правда» развернула широкую кампанию борьбы против мещанства в художественном оформлении быта.

Разоблачением мещанских художественных вкусов эта кампания принесла большую пользу. Однако конечный ее результат оказался в резком противоречии с широким размахом и задачами кампании. Она не вылилась в организованное движение пропагандистов и строителей пролетарского искусства быта, а ее зачинатели не повели за собой сколько-нибудь широкие круги пролетарской общественности.

Через некоторый промежуток времени кампания эта «затухла».

Почему же так случилось? Случилось это потому, что наряду с борьбой против мещанского оформления быта не была развернута борьба за пролетарское искусство быта.

Призывы к отречению от мелкобуржуазных традиций в художественной организации быта оказались пропитанными самым настоящим индустриально-лефовским нигилизмом по отношению к искусству. Но история развития искусства СССР неоднократно уже показывала, что такого рода нигилизм ничего общего с борьбой за пролетарское искусство не имеет и бессилен возглавить художественно-творческое движение трудящихся масс.

Лучшим доказательством этих положений может служить книга одного из застрельщиков упоминавшейся кампании—т. Куреллы —«Красивая жизнь».

Если, с одной стороны, в книге имеется разоблачение мещанского «уюта», то с другой,—положительная программа, выдвигаемая т. Куреллой, упирается в тупик лефовщины и конструктивизма.

В силу этого и самая критика и отрицание мещанского искусства быта оказываются недостаточными, ибо идут не от пролетарского искусства, а от «индустриального» (за которым скрывается капиталистическое) оформления быта. Следовательно, неправильны уже исходные позиции т. Курелла.

Приведем доказательства.

«Новая бытовая культура будет индустриальной, наше новое искусство вырастет из нового жизнеощущения, нового ритма, нового материала, которые несет с собой индустрия со своими машинами, своей организацией труда, своим преодолением времени и пространства»—заявляет т. Курелла (стр. 36).

Можем ли согласиться с таким определением? Нет, не можем и должны всеми мерами его разоблачать как механистическое, политически вредное. Вместо утверждения классового содержания пролетарской культуры и быта, их боевой и партийной направленности против буржуазной культуры мы находим у т. Куреллы смазывание противоположности буржуазной и пролетарской культур, находим внеклассовое, техницистическое определение, под которым с великой радостью подпишется любой сторонник «социального мира» и «организованного капитализма».

В этом отношении показательно, что суждения т. Куреллы целиком совпадают с положениями, развитыми в книге А. Топоркова («Технический быт и современное искусство», 1929 г.), которая весьма откровенно пропагандирует трест-капиталистическую идеологию.

«Да разве мы сами не видим,—пишет Топорков,—что паровоз, вагон, аэроплан, автомобиль, да и вообще любая машина может быть действительно красивой? Перед нами новая красота—красота техническая. Это не поэзия, не живопись в прежнем значении слова, это новое в полном смысле искусство... Техника ведет к искусству» (указ. книга, стр. 41).

Топорков точно так же воюет за новое, «индустриальное», «техническое» искусство в противовес искусству, как он именует, «романтическому», мелкобуржуазному. Признаками технического искусства являются для него: порядок, ясность, точность, предметность. Как видим, все эти качества абстрактно-организационного, технического порядка. Идеи, чувства, тем более конкретно-классовая направленность,—все это отрицается Топорковым как качества, чуждые искусству. Достаточно проанализировать книгу т. Куреллы, чтобы убедиться в том, что приведенное нами совпадение не случайно и не единично.

Так же, как и Топорков, т. Курелла критикует мелкобуржуазное искусство, но не крупнокапиталистическое. «Мелкий буржуа представляет себе искусство не иначе, как ручную работу, как индивидуалистический акт творчества. Индустриализм и искусство кажутся ему исключающими друг друга понятиями... Мы же стоим на других позициях. Так же как новый человек и его бытовой стиль порождены индустриализмом, так и новое искусство вырастает и уже растет из него же» (стр. 37)[1].

Таким образом, выходит, что сущность пролетарского подхода к быту и его оформлению заключается в признании индустриализма формирующим принципом нового человека, быта и искусства. Ни слова о классовой борьбе, об идеях пролетариата, о революционном содержании, т. е. как раз о том, что в действительности выступает как определяющее. Принцип индустриализма, выдвигаемый т. Куреллой, есть то же самое, что «техническое искусство» Топоркова, есть призыв к деидеологизации искусства, к выбрасыванию его классового содержания. Этот принцип ведет к капитуляции перед эстетикой империалистической буржуазии, перед эстетикой производства технически совершенных и целесообразных вещей вместо художественных произведений, насыщенных идейным содержанием.

Одной из характерных особенностей этой «производственнической» установки является отрицание образности, идейности и творческих моментов искусства.

В данном отношении достаточно показательны те принципы «новой красоты», которые выдвигает т. Курелла. Хороши те вещи, которые сделаны с минимальной затратой труда (при помощи машины), экономичны и гигиеничны (стр. 45—46). Хороши те вещи, у которых все на месте, все отвечает назначению, нет ничего лишнего (стр. 43). Если свести все эти признаки в единство, то можно было бы ограничиться двумя понятиями—утилитарно-функциональная целесообразность и конструктивность.

Нужно, оказывается, прежде всего выбросить искусство и украшения, ибо новое искусство, предлагаемое

---

[1] В связи с этим необходимо подчеркнуть, что в книге т. Куреллы утверждается оценка мелкобуржуазного искусства как сплошь реакционного и крупно-капиталистического, как сплошь прогрессивного. Известно, что такую оценку выдвигают и апологеты буржуазного конструктивизма (см., например, книгу Топоркова). Эта оценка в корне неправильна. Она не учитывает противоречивости мелкобуржуазного искусства, его положительных, социально-протестующих, революционных сторон. Эти тенденции реализуются в движении попутничества и в процессе перехода лучшей части мелкобуржуазных художников на сторону пролетариата. С другой стороны, в характеристике буржуазного конструктивизма и родственных ему течений подобная оценка прикрывает, смазывает загнивание буржуазного искусства, которое, в частности, выражается в идейном оскудении, нашедшем свое яркое выражение в практике указанных течений, в техницизме, в отрицании искусства.

т. Куреллой, совсем не то, что мы обычно понимаем под искусством. Говоря словами Топоркова (вполне характеризующими позиции т. Курелла): «Это не поэзия, не живопись в прежнем значении слова, это новое в полном смысле искусство». По отношению к этой новой красоте технически целесообразной вещи искусство и украшение, употребляя выражение на этот раз не Топоркова, а Корбюзье, «оскорбляют».

Но приведем описание этой новой красоты или нового вкуса словами самого т. Куреллы.

«Я разгрузил свою комнату».

Долой обои с «горошком» и «гобеленом» из роз и птичек... Стены выкрашены в белый цвет. «Красивые» завитки на мебели отпилены, лак снят наждачной бумагой—выступает белое дерево. Сорваны занавески с кружевами—обнажились оконные рамы. Кровать выкинута из комнаты, остался лишь матрац, под который подведены козлы. Фотографии родственничков и групповой снимок последней окружной конференции—в печку. На белой стене остается лишь большой портрет Ленина[1]. Вместо стульев со спинками я поставил две модели, сделанные моими друзьями-вхутеиновцами, образцы стандартной мебели...» (стр. 40).

Нетрудно установить, что в процессе «разгрузки» т. Курелла руководствовался ортодоксально—конструктивистскими принципами. Он старался освободить каждую вещь и комнату в целом от всего «лишнего» с точки зрения ее непосредственно утилитарной функции.

Все сложное содержание вещей быта и так называемого бытового оформления т. Курелла типично по-механистически свел к непосредственной утилитарной функции, идеологические и эстетические запросы растворил в узко деляческом понимании «практичности» и «удобства».

Тов. Курелла не понимает, что если в комнате имеется картина или роспись, если вещь несет элементы искусства, то оценивать их надо не с точки зрения гигиены глаза, удобства сидения, борьбы с пылью и клопами, а с точки зрения идеологического соответствия сознанию пролетариата, с точки зрения идейно-художественных и художественно-агитационных качеств. Если бы мы подходили иначе, тогда всякое искусство подлежало бы уничтожению, ибо оно не несет непосредственно утилитарной функции.

В частности, искусство, имеющееся в вещах и на вещах быта, вовсе не определяется функционально утилитарными свойствами этих вещей. Если на атласной материи, которой обит диван, изображена счастливая Аркадия, то было бы нелепо искать объяснение этого изображения в непосредственной функции дивана или в его конструкции. Изображение счастливой Аркадии будет воздействовать и восприниматься вне непосредственной зависимости от удобства данного дивана как утилитарного предмета.

Удалить это изображение значит отнять у вещи способность к художественно-идеологическому воздействию.

Возможно, что т. Курелла будет возражать против этой оценки его положений. Подобно всем конструктивистам он будет доказывать, что функционально целесообразная вещь, наиболее рационально приспособленная к выполнению своей непосредственной функции, является в то же время на основании этих данных «красивой» и «выразительной» и т. д. Он укажет также, что понимание целесообразности как красоты в его теории коренным образом отличается от буржуазного конструктивизма.

В чем же по мнению т. Куреллы сказывается это расхождение? Ведь и его теория, как мы видали, целиком строится на принципе: «целесообразность красива». Расхождение, говорит т. Курелла, в том, что «теоретики современной архитектуры капиталистических стран осуждают всякое искусство», в то время как советская архитектура, учитывая «в первую очередь живого человека с его индивидуальными и коллективными потребностями, с его тенденциями развития и его возможностями», отводит технике служебную роль и создает на основе такого конкретно социального понимания функциональности и целесообразности «подлинное новое искусство».

Такая постановка вопроса нам уже знакома не только по формулировкам т. Куреллы, но и по работам т. Маца, в которых мы находим более четкое определение. Суть его сводится к тому, что если функционализм в капиталистическом искусстве (прежде всего в архитектуре) понимается и проявляется лишь как технический, узко локальный принцип, то в пролетарском искусстве в противоположность этому утверждается социальная функциональность.

Выходит как будто, в самом деле, коренное различие. Однако если продумать формулировки тт. Куреллы и Маца глубже, то окажется, что различие меньше, чем сходство. В самом деле, как идеологи буржуазного конструктивизма, так и тт. Маца и Курелла исходят в сущности из одних позиций: позиций функционализма и механистического понимания искусства. Они одинаково сходятся на одном положении: вещь функционально целесообразная—красива. Никакой «добавочной» качественности для достижения художественного эффекта не нужно.

И только за порогом этой общей для них истины начинается расхождение. Оно сказывается в различии трактовки самого принципа функциональности (техническая и социальная).

Все дело, однако, в том, что мы не можем принять принцип функционализма не только в его ортодоксально-конструктивистском толковании, но и в толковании тт. Куреллы и Маца.

Не можем мы этого сделать потому, что независимо от «технологического» или «социального понимания принципа он содержит в себе отрицание искусства как особой идеологической практики, отрицание специфического качества искусства образности и идеологичности.

В самом деле, когда авторы теории «социального функционализма» или «социальной конструктивности» соглашаются с тезисом: «красота—это целесообразность», когда они отрицают конкретную идейность, выявленную посредством художественных образов, как специфический признак искусства и утверждают так называемое «внеобразное» искусство, построенное на целесообразно функциональной организации вещи, то они целиком на позиции замены искусства «техникой и организацией».

Но вся история пролетарского искусства есть история борьбы с подобными теориями ликвидаторского характера.

В процессе своего становления пролетарское искусство начинает с утверждения идейной, классовой насыщенности художественного творчества в противовес идейному оскудению, формализму и технологизму буржуазного искусства эпохи империализма.

Марксизм утверждает понимание искусства как специфического орудия идейно-эмоционального воздействия и отрицает сведение этой специфичности к «целесообразности», «функциональности и др. понятиям организационного характера.

Марксизм отвергает ликвидацию ис-

[1] Характерный пример непоследовательности т. Куреллы. С одной стороны, принципиальная проповедь «голых стен», с другой стороны, исключение—портрет Ленина. Но эта непоследовательность понятна. Если в угоду «новой красоте» т. Курелле сравнительно нетрудно расправиться с картинами и фото, вплоть до «снимка последней окружной конференции», то те же принципы «новой работы» оказываются сокрушенными, как только речь заходит о портрете Ленина. Но ежели т. Курелла допускает портрет Ленина, то почему нельзя рядом с Лениным поместить портрет Маркса, Энгельса, Сталина, снимок политбюро и т. д. Почему нельзя повесить картину, изображающую то или иное революционное событие, социалистическое строительство и т. д. Никакой **принципиальной** (по содержанию и назначению) разницы между этими вещами и портретом Ленина нет.

И напрасно т. Курелла думает «обойти» эти вопросы с помощью одного «исключения». Такой маневр заранее обречен на неудачу.

кусства и его специфики, отвергает «вещизм» и «технологизм».

Поэтому позиции конструктивизма—функционализма, который защищает именно эти антимарксистские положения, несовместимы с борьбой за пролетарское искусство.

И, конечно, стремление спасти функционализм при помощи прибавления к нему слова «социальный» принципиально не меняет дела.

Ибо и «социальный функционализм» означает по существу ту же ликвидацию искусства.

Во избежание всяких недоразумений еще раз подчеркиваем, что никакие оговорки сторонников этой теории, будто они в противоположность узко техническому функционализму признают искусство, существа дела не меняют. То, что они называют искусством (социальная целесообразность и т. д.), не является искусством с марксистской точки зрения. Правильность этого легко обнаружить на практике.

Мы уже видели, как «новый вкус» т. Куреллы потребовал себе жертв в виде изгнания искусства и художественного оформления из быта.

Но ликвидация искусства в наших условиях означает конкретно ликвидацию пролетарского искусства. Объективно теория, защищаемая т. Куреллой, является ликвидаторской по отношению к пролетарскому искусству.

Это подчеркивается не только содержанием того учения о «новой красоте», которое нами было изложено, но и фактическим отрицанием пролетарского изоискусства на настоящем этапе развития. Ни одного слова об использовании пролетарского изоискусства в процессе художественного оформления быта в книге т. Куреллы нет. Более того, защищая свой лозунг «голых стен» (т. е. изгнания со стен искусства), т. Курелла помимо принципиального обоснования этого лозунга «новым вкусом» выдвигает в качестве дополнительного аргумента факт отсутствия революционного (а тем более, значит, пролетарского) искусства.

«Наше требование «голых стен» нашими противниками было названо «идеологическим преступлением». В нем якобы выражается наше отрицание идеологической роли искусства. Наши противники говорят, что вместе с исчезновением икон, трогательных пейзажей и семейных портретов, которые ими также признаются излишними, со стен исчезают и картины революционного содержания»,—пишет т. Курелла.

Однако т. Курелла вовсе не расположен согласиться с правильностью этой критики. Вот как он отвечает:

«Тут мы должны сказать, что до сих пор мы почти что совсем не знаем картин с подлинно революционным содержанием. Лубки, заполняющие рынок, являются чем угодно, только не революционными картинами. И если эти мещанские картинки исчезнут из комнат комсомольцев, мы, право же, не будем плакать» (стр. 75).

Легко заметить, что т. Курелла снимает **принципиальный** вопрос о продвижении пролетарского искусства в быт указанием на неудовлетворительное идеологическое качество лубка и отсутствие картин «с подлинно революционным» содержанием.

Мы уже не говорим здесь о том, что т. Курелла зачеркнул и художественное наследие, лучшие образцы которого должны найти свое место в художественном оформлении коллективного и индивидуального быта.

Вполне понятно, почему так случилось. Тов. Курелла оценивает практику продвижения художественного наследия в массы отрицательно. «Молодежь ищет ответа на вопрос о социалистических формах быта и культуры, но этого ответа мы ей не дали,—говорит т. Курелла.—Поскольку мы не даем молодежи ответа на этот вопрос, она его ищет сама. В историческом музее, в книгах Толстого и Пушкина, на экскурсиях в подмосковные дворцы-усадьбы, в театре, на выставках картин—повсюду ей показывают, как красиво и приятно умел устраивать свою жизнь прежний господствующий класс. Вполне естественно, что молодежь берет оттуда примеры и практически проводит в жизнь.

А мы еще помогаем ей в этом. «Назад к классикам», «назад к передвижникам», «изучайте культуру прошлого»—таковы лозунги в области искусств» (стр. 11).

Нетрудно установить, что т. Курелла сваливает в одну кучу как извращение лозунга об усвоении культуры прошлого, так и положительное его содержание, оценивая художественное наследие чисто по-лефовски, **сплошь отрицательно**. Хорошо однако известно, что такая оценка не имеет ничего общего с ленинским учением о критическом использовании культуры прошлого.

Но если лубок плох, а революционных картин еще мало, то и из этого вовсе не следует спасительность лозунга «голых стен». Напротив из этого необходимо вытекает лозунг максимального использования имеющихся произведений пролетарского и подлинно попутнического искусства как действительного средства борьбы против мещанской и буржуазной культуры быта. Другим выводом из этих положений является борьба за развертывание пролетарского искусства, за создание таких произведений, которые будут вытеснять буржуазно-мещанское искусство в быту. Вместо этого т. Курелла **снял пролетарское искусство**.

Указывая положительные примеры принципов организации нового быта, т. Курелла обращается к архитектуре (см. гл. V. «Надо учиться у новой архитектуры»).

Тов. Курелла призывает учиться у «нашей молодой советской архитектуры», которая учитывает живого человека и строит «подлинное, новое искусство».

Сначала кажется непонятным, почему т. Курелла предпочитает расплывчатые термины «современная архитектура» и «молодая советская архитектура».

Эта неясность быстро однако расшифровывается, и указания т. Куреллы на журнал «СА», в котором развиваются «новые идеи», показывают, что под «молодой советской архитектурой» он имеет в виду конструктивистов.

Такой выбор оправдан всем характером теории т. Куреллы. Достаточно сравнить документы «ОСА» с его утверждениями, чтобы убедиться в этом. И в области архитектуры, как и в других областях, т. Курелла предпочел конструктивизм принципам и практике пролетарских архитекторов.

Он подменил наше противопоставление пролетарского искусства буржуазному противопоставлением «современного» (последнее слово капиталистического стиля) буржуазного искусства мелкой буржуазии.

И, разрешая это противопоставление, т. Курелла, разумеется, склоняется на сторону «современного буржуазного» искусства.

«Помещения, оборудованные при помощи современного буржуазного жилищного искусства, более близки к нашим целям, чем старая, затхлая, серая «украшенная» фигурами и картинами мелкобуржуазная квартира» (стр. 75). Так, вопреки всяким оговоркам, т. Курелла подтверждает, что выдвигаемая им «новая красота» есть не что иное, как совокупность принципов и качеств современного буржуазного оформления быта или, точнее, буржуазного конструктивизма, отрицающего искусство.

В таком случае понятно, почему т. Курелла снял пролетарское искусство, почему он стоит за «голые стены», почему он выбросил пролетарское классовое содержание борьбы за новый быт. Но понятно также и то, что выдвинутая им теория есть антимарксистская механистическая ликвидаторская теория.

Только разоблачив и разрушив эту теорию, можно правильно поставить вопросы пролетарского искусства быта.

В. Воблый. Б. Саучек

ЧТО ВЫПУСКАЕТ ВСЕКОХУДОЖНИК



ФИГУРА МАЛЬЧИКА С ФОТОАППАРАТОМ



ПОДСТАВКА ДЛЯ ЗЕРКАЛА С ФИГУРАМИ КЛОУНОВ

Какое внимание уделяет кооператив «Художник» массовой художественной продукции и на какой высоте стоит его идеологическое руководство производством этой продукции установлено бригадой, организованной по постановлению Мособлрабиса месткомом кооператива «Художник».

В производстве фабрики «Лепка» до сих пор остается целый ряд образцов старой скульптуры, так называемой «гумовщины», проводящей своими формами чуждую идеологию и прививающей мещанские художественные вкусы. Эти образцы в свое время (ноябрь 1930 г). просматривались специальной комиссией, созданной Всекохудожником. Значительная часть моделей была оставлена в производстве лишь до 1 апреля 1931 г., т. е. до предполагаемой замены их новыми советскими моделями.

Однако все условно изъятые модели производятся до сих пор, так как «Лепкой» получено лишь 28 новых образцов. К этим «условно» изъятым моделям относятся крайне безграмотные, «рыночные», безобразно окрашенные «под натуру»: «медведь на скале», копилка «кошки», аквариум с фигурой медведя, копилка «поп», смазывающая классовую роль духовенства, группа «бык» Пажильцова, фигура полуголой «арабки» с широкой саблей в руках и слащавая фигура некой «дамы с зеркалом».

Все эти образцы пропитаны реакционно-мещанской идеологией, прикрытой «аполитизмом», иногда же откровенно культивирующей буржуазные взгляды на женщину и идеализирующей кулацкую деревню (группа Пажильцова с фигурой кулака, «укрощающего» быка).

Кроме «условно» изъятых вещей, до последнего времени производятся и образцы, безусловно изъятые комиссией, как например, копилка—голова негритянки с окрашенными в голубой цвет глазами, и совершенно безобразная по выполнению копилка — сова.

Из остальной продукции, выполняющейся по старым образцам, совершенно неприемлемыми надо признать такие в художественном отношении безобразные модели, как «гармонист» работы Белобородова—явный кулацкий сынок.

Не менее идеологически чуждыми являются слащаво сантиментальные фигуры: мальчик в громадной кепке с фотоаппаратом в руке, томная женщина, стоящая у камина, некая идеализированная «пейзанка» в платье с



Худ. Степанян „ТЕКСТИЛЬЩИЦА" (ЧЕРНИЛЬНИЦА)

корсажем, держащая в руке серп, подставка для зеркала с фигурами клоунов, «украшающая» раму для настольного зеркала, полунагая женщина и т. д.

Крайне отрицательными являются в большом количестве выпускаемые «Лепкой» вазы для цветов, исполненные в стиле модерн, по образцам 90 гг. прошлого века, а также пепельницы и другие предметы быта, производящиеся в керамической мастерской, шовинистическое оформление которых вполне соответствует лозунгу «самодержавие, православие и народность».

Среди более или менее приемлемых по содержанию новых образцов, сделанных по новым моделям, есть, однако, несколько моделей, приспособленчески прикрывающихся «внеклассовой» тематикой или даже просто «советским» названием, по существу же протаскивающих ту же реакционную буржуазную идеологию. К таким моделям надо отнести прежде всего чернильницу Степаняна под названием «Текстильщица», где эротически подана выхоленная женщина из восточного гарема в легкомысленном наряде.

Не менее сомнительным является «гармонист» Маубера с его разудалой физиономией морально разложившегося парня-чубаровца.

Правление кооператива «Художник» не делает никаких шагов для выпрямления идеологической линии в массовой скульптуре, выпускаемой «Лепкой». Политически вредная и антихудожественная продукция не изъята. Мало того, член правления Сахаров вычеркивает из докладных записок отдельных работников правления те места, которые настаивают на новом идеологическом руководстве, на привлечении советской общественности, работников пролетарского изофронта, рабочих предприятий, Комакадемии и др. Такого рода записки кладутся под сукно.

Выводы напрашиваются сами собой. Сделать их должна вся пролетарская художественная общественность.

ВЫЛАЗКА ОХТа

А. Хитров

Борясь с буржуазными и мелкобуржуазными теориями на идеологическом фронте, беспощадно разоблачая оппортунистов, пролетариат одерживает победу за победой. На изофронте, как и на других фронтах классовой борьбы, пролетарские кадры объединяются, консолидируются, становятся все более боеспособным ведущим отрядом.

Но враг не добит, его отдельные вылазки об этом свидетельствуют.

Одной из таких вылазок является организация идеологически чуждого нам «Общества художников-текстильщиков» (ОХТ), созданного в июле 1931 г. Не решаясь вступить в открытый бой, инициаторы ОХТа всячески увиливали от публичных выступлений, заявляя, что они хотят «заняться практической работой, а не разговорами». Теоретически неграмотная декларация ОХТа состряпана из отброшенных жизнью остатков «октябристской» программы вперемежку с отжившими установками АХРа эпохи восстановительного периода.

Пункт № 2 декларации гласит:

«Главной задачей объединения художников-текстильщиков является содействие успешному выполнению промфинплана текстильной промышленности по линии качественных показателей».

Итак, речь идет только о качественных показателях. О том, что художник, владея мощным идеологическим орудием воздействия на массы, должен драться за выполнение пятилетки в 4 года, за индустриализацию и коллективизацию и т. п., т. е. быть активным участником классовой борьбы и соцстроительства в целом, об этом в декларации ОХТа нет ни слова. ОХТ попал в «октябристское» болото и, как и «Октябрь», отрицает идеологическую функцию искусства. Разве охтовские «качественные показатели» не смахивают на «октябристское» «функциональное качество вещи?»

В пункте 16 ОХТ заявляет:

«Поскольку текстильный рисунок — рисунок производственный, мы наряду с художественными (какими? А. Х.) проблемами ставим производственные задачи: четкое технологическое обоснование композиции, рационализацию рисунка и способов его воспроизведения в материи. Учет и применение всех новейших достижений в области техники художественного оформления ткани. Лозунг «за овладение техникой» должен стать боевым лозунгом художников-текстильщиков. Мы за техническую реконструкцию технического рисунка».

Здесь опять-таки ОХТ неграмотно, карикатурно повторяет «октябристские» установки, пытаясь прикрыть свою оппортунистическую сущность лозунгом партии и нагло его извращая.

Лозунг «за овладение техникой» — один из основных лозунгов партии в реконструктивный период. Пролетарские художники при помощи своего оружия — искусства — должны драться за проведение этого лозунга в жизнь. А что делает ОХТ?

Неумело прикрываясь лозунгом партии, ОХТ делает попытку переключить работу художника на работу инженера. Он пытается отнять у пролетариата в ответственный момент классовой борьбы его мощное оружие — искусство.

Решив подкрепить свою платформу «тематикой наших дней», ОХТ заговорил языком АХРа эпохи восстановительного периода.

Пункт 3-й говорит: «Учитывая специфические особенности текстиля и его применения в быту, активное участие художника-текстильщика в революционной практике рабочего класса должно выражаться в использовании тканей для агитационного воздействия на потребителя путем насыщения композиции тематикой наших дней».

И далее в п. 4: «Мы считаем, что эмоциональная сила текстильного рисунка только тогда будет полностью подчинена задачам социалистического строительства, когда наряду с советской тематикой будет создан соответствующий ей стиль».

Тут налицо недиалектическое, свойственное АХРу, разделение формы и содержания. ОХТ в своей творческой работе хочет исходить не из содержания, а из «насыщения композиции тематикой».

Некоторые «идеологи» ОХТ, работники художественного совета Всесоюзного хлопчато-бумажного объединения, идут дальше, утверждая, что в текстиле, собственно говоря, должна быть даже и не тематика, а «эмблематика» (?!)

После этого неудивительно, что над текстильным рисунком работали «модернисты» и т. п. буржуазные художники, которые, уступая иногда требованиям советской тематики, вводили в рисунок звездочки, серпики, молоточки.

Заявляя, что ОХТ не противопоставляет себя РАПХ и наряду с ней является пролетарской организацией, охтовские руководители в то же время в п. 9-м декларации предлагают «сотрудничество в работе группировкам, разделяющим нашу (охтовскую А. Х.) идеологическую установку...»

Иными словами ОХТ именно и пытается противопоставить себя РАПХ. Этот вопрос стоял и на заседании художественного совета Всесоюзного хлопчато-бумажного объединения, где говорилось о необходимости поглощения ОХТом текстильной секции РАПХ.

Позиция ОХТа получила правильную политическую оценку на диспуте, организованном студентами текстильного института 14 ноября, где была разоблачена и чуждая охтовская идеология.

Выступления студентов и членов РАПХ, детально разобравших теорию и практику ОХТа, доказали, что ОХТ ничего общего с задачами социалистического строительства не имеет и является идеологически чуждой организацией.

Охтовские идеологи пытались защищать позицию ОХТа. Черняков (один из «идеологов») восклицал, что «техника — это будущее» и вопрошал: «почему вы боитесь техники?» Котов, ударяя себя в грудь, просил поверить ему на слово, что ОХТ — организация пролетарская, так как в ней состоит он (Котов), являющийся старым рабочим.

Собрание приняло резолюцию, характеризующую ОХТ как чуждую организацию, выросшую на почве, подготовленной «Октябрем».

В первом же своем выступлении ОХТ потерпел жестокое поражение. Но несомненно, что отдельные вылазки чужаков, в частности «октябристские рецидивы», будут иметь место и в дальнейшем. Пролетарская общественность не сложит оружия и будет продолжать разоблачение и борьбу с чуждыми пролетариату идеологиями.

РАПХ ОБ ОХТе.

Общее собрание текстильной секции РАПХ, рассмотрев декларацию ОХТ, пришло к выводу, что установки декларации являются вульгарным, эклектическим, беспринципным об'единением «октябристских загибов» с староахровским пониманием задач изоискусства. Декларация является проводником классово-враждебной идеологии. Прикрываясь фразами о служении социалистическому строительству, авторы декларации на деле отнимают у текстильного рисунка его идеологическую роль.

Выступление ОХТ является попыткой создать новое художественное общество, враждебное РАПХ.

Защита таких установок была признана собранием несовместимой с пребыванием в рядах РАПХ. Поэтому собрание поставило вопрос об исключении Гершекова, Котова, Вакс̆не, Хайкина, Перепелициной, Ворсунова, Шлепцовой и Нечаева.

Секретариат РАПХ резолюцию текстильной секции одобрил.



Г. ДОСУЖИЙ

ЖИВЫ ЕЩЕ МАРКИЗЫ!



Назойливый народ—эти маркизы с попугайчиками и цветочками. Давно выброшенные из жизни, забытые всеми, даже «лучшими» художниками из ОМХа и ОХРа, они все же ухитряются пролезать в советское искусство и появляться перед широкими массами, как ни в чем не бывало. И удивительнее всего то, что им в этом содействуют самые настоящие и выдержанные коммунисты: директора заводов, трестов и секретари ячеек.

В номере 4 журнал «За пролетарское искусство» поднял вопрос о халтуре, граничащей с вредительством, наблюдающейся в рисунках на советском фарфоре. Пример — Дулевский завод, продукция которого подвергалась резкой критике на страницах журнала.

После этого состоялось торжественное заседание художественно-политического совета Дулевского завода, с представителями от райкома ВКП(б) и Коммунистической академии, на котором торжественно были похоронены все сувениры прошлого — маркизы и цветочки, детища бывшего заводчика Кузнецова, и заменены революционно-тематическими рисунками: «Завершим дело Ильича», «Культпоход», «Пионеры», «За сплошную» и др.

Но—увы! Торжественная клятва хозяйственников о поддержке революционной тематики и борьбе против идеологически чуждого рисунка «разбилась о быт»: через 3 месяца (в сентябре) мы видим, что в продукции Дулевского завода вновь ожили похороненные рисунки, а новорожденные — были похоронены.

Тт. рабочие! Дирекция фабрики считает, что вам необходимо любоваться «парижскими красавицами» в декольте, в завитушках, с цветочками, сошедшими с картин художника Буше 18 века или с обложек туалетного мыла «Вечная молодость» Ралле. Это «новая» продукция Дулевской фабрики.

Для колхозников та же дирекция предназначает продукцию с незабудками, изящными и нежными или едва распустившимися бутонами роз. Для «любителей» есть прекрасные райские птицы и попугаи. Есть большой выбор тихих семейных сценок. Нет недостатка в петушках и курочках с цыплятами.

А все вместе находится на огромной дистанции от советской действительности.

Такова продукция Дулевского завода, идущая на советский рынок в угоду мещанам и в той или иной степени формирующая вкусы рабочих и колхозных масс.

К этому приводит деляческое и хвостистское руководство хозяйственников завода и треста.

Новые рисунки, политически актуальные и художественные, с точки зрения этих хозяйственников не рентабельны: на них больше затрачивается рабочего времени в производстве, чем на те, о которых шла речь выше, и кроме того они менее ходкий товар. Поэтому какой смысл их выпускать? Так руководство фабрики идет по линии наименьшего сопротивления, забывая, что художественный фарфор — не только материальное производство, но и носитель идеологии, что вопрос о рисунке на фарфоре — важное политическое дело.

Надо же понять, что недооценка этого со стороны хозяйственников очень близка к идеологическому вредительству!

Борьба за новый рисунок и новые формы посуды, которая ведется на производстве между передовой частью художнической молодежи и старыми реакционными мастерами,—есть классовая борьба, идеологическая борьба. Художники и хозяйственники, поддерживающие старые формы посуды, старый, веками культивируемый дворянством и буржуазией рисунок и потакающие мещанским и буржуазным вкусам покупателя, объективно являются проводниками враждебной пролетариату идеологии.

Фарфоровое производство является одним из отсталых, консервативных фронтов производственно-бытового искусства. Консерватизм его не только в том, что хозяйственники здесь политически близоруки и даже не только в том, что нет новых кадров художников. Само производство, с его устойчивыми и трудно сменяемыми формами посуды и традициями малокультурных и аполитичных старых мастеров, ухудшает это положение.

Нужна большая напряженная работа по всему фронту производства, чтобы сдвинуть дело с мертвой точки.

Нужно провести борьбу не только с консерватизмом хозяйственников и с недооценкой ими идеологического значения продукции. Необходима также и политически воспитательная работа среди самих рабочих завода, которая сделает их активными участниками в борьбе за новое художественное оформление фарфора. И, наконец, особенного внимания заслуживает вопрос о художественных кадрах — основных и обслуживающих производство — ремесленно - технических. Здесь нужны и широкое идеологическое воспитание и более узкая профессиональная работа в подготовке кадров производственного искусства. Необходимо развернуть борьбу среди художников против эстетико-прикладнических традиций и навыков, с одной стороны, и формально-беспредметнических тенденций—с другой. Этих недостатков в практике художников производства фарфора еще очень много.

Помещаемые здесь рисунки показывают, как много еще нужно художнику поработать, чтобы достигнуть и идеологической и формально-технической четкости и ясности, не впадая в то же время в формализм и схематизм.

Изосекция Коммунистической академии уже включилась в работу производственных искусств по линии стекло-фарфора. Необходима широкая общественная поддержка этому делу со стороны РАПХ, ГАИС и других общественных организаций и учреждений, которые своим активным участием помогут значительно ускорить довольно трудный и сложный процесс внедрения революционной советской тематики в художественное оформление продукции фарфорового производства.

Ник.

ПЛАКАТ В БОРЬБЕ ЗА ОБЩЕСТВЕННОЕ ПИТАНИЕ



плакат худ. Эльского

ИЗОГИЗом выпущен ряд плакатов на тему об общественном питании. Однако эта продукция по своим идеологическим и формальным качествам не отвечает тем боевым задачам, которые стоят перед нами в области решительного улучшения общественного питания.

Возьмем для примера несколько плакатов. В плакате «Ударим по недостаткам общественного питания» художники Иванов и Мочальский изображают грязную столовую, столы с разбросанными на них объедками и грязной посудой. Какие-то горшки стоят даже на полу. Обслуживающего персонала нехватает. У дверей столовой длинная очередь. Плакат призывает бороться с этими недостатками. Как? Художники не находят иных форм показа этой борьбы, кроме изображения марширующей с лозунгами колонны людей. От таковой «трактовки» темы художникам давно пора отказаться и показать конкретную борьбу с недочетами общественного питания, действенно звать на эту борьбу.

Плакат худ. Ворон—«В коллективном хозяйстве строй коллективный быт»—в верхней своей части показывает кухню, где женщина выдает обеды с таким сердитым лицом, как будто обедающие ей смертельно надоели, она даже отвернулась, подавая тарелку пришедшей за обедом женщине. Другая, несущая тарелки, повидимому, собирается ими жонглировать. Быстроты и аккуратности в ее работе не видно.

В нижней части плаката изображены ясли: несколько маленьких детей чинно сидят на полу, ими никто не занимается, у них нет даже игрушек. Поэтому понятно, что у женщины, которая привела детей, такой растерянный вид, она не знает, что делать—оставить ли ребят в яслях, где ими никто не занимается, или увести обратно.

Плакат худ. Эльского У «колхоза на полях—кухня-передвижка помогает промфинплан выполнить с излишком» показывает тот момент, когда колхозник получает в поле горячую пищу. Но этого недостаточно. Плакат не показывает организованности труда и быта колхозников. Во время обеда продолжают работать трактористы. Колхозники сидят и едят, как попало. Плакат не зовет. Он иллюстративен. Мы знаем массу примеров хорошо организованного общественного питания на полевых работах.

Плакат худ. Бри-Бейн «Работница, борись за чистую столовую» отличается тем существенным недостатком, что работница, изображенная на плакате. пробует пищу прямо из кастрюли, а не из особой тарелки. Получается, что плакат, призывающий к чистоте, в то же время пренебрегает элементарными правилами гигиены.

В плакате худ. Завьялова «Чистой кухней и чистой столовой сделаем пищу вкусной и здоровой» хорошо показана уборка пола, но котлы в кухне расположены беспорядочно. Недостатком плаката является также и то, что столовая дана как бы нарочно «для показа» пустой. Художник, повидимому, убежден, что чистой столовая во время обеда быть не может. Столовую надо показать в действии, во время обеда. Несмотря на расставленные по столам цветы, у зрителя, который внимательно рассмотрит пустую столовую, непременно возникнет сомнение в том, действительно ли изображенная столовая является вполне гигиеничной: ведь на столе стоит только один стакан и рядом нет даже полоскательницы, куда можно было бы слить остатки воды и где обедающие могли бы выполоскать стакан. Кроме того, у тарелок лежат неполные приборы — нехватает ножей, и это также нарушает представление о рациональнo поставленной образцовой столовой. Недостатком плаката является и перегруженность его лозунгами. Кроме основного лозунга, художник поместил еще два лозунга на стене столовой.

Можно было бы привести еще ряд примеров. Все они говорят о том, что художник еще недостаточно знает конкретные достижения, конкретные недочеты общественного питания и не умеет действенными методами агитировать за новый общественный быт, за культурную революцию. Мы строим ряд фабрик-кухонь и общественных столовых. На заводах-гигантах развертывается целая сеть учреждений общественного питания. Может ли быть питание рабочих гигиеничным и здоровым, если мы не будем бороться за то, чтобы рабочий обедал в культурной обстановке, чтобы все обедающие были обеспечены приборами, чтобы они не мешали друг другу, чтобы в столовые обедающие не допускались в галошах и пальто, чтобы перед едой мылись руки и т. п. Пренебрегать такими «мелочами» нельзя. За культурную обстановку должен агитировать плакат, он должен бить по конкретным недочетам, бороться за конкретные мероприятия.

Отв. редактор **Л. Четыркин.** Зам. отв. редакт. **И. Енчелик.** Зав. редакцией **Д. Ляховец.** Техред **А. Сахнов.**
2 печатн. листа, плотность шрифта 60.000 зн. Статформат 62×88. Макет журнала **Е. Шушелевой**
Уполномоченный Главлита Б 15961. Изогиз № 3517. Заказ № 86 Тираж 15.000 экз.
Типография газеты „Правда", Москва, Тверская, 48.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА 1932 ГОД
НА ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ
ЖУРНАЛ

Российской
Ассоциации
Пролетарских
Художников

ЗА пролетарское искусство

ПОД РЕДАКЦИЕЙ:
М. В. БОРЗЯТОВА, А. А. ВОЛЬТЕРА, А. П. ВЯЗЬМЕНСКОГО, Т. Г. ГАПОНЕНКО, И. И. ЕНЧЕЛИКА, Ф. Д. КОННОВА, Ф. П. МАЛАЕВА, П. П. МЕЩЕРЯКОВА, П. Ф. ОСИПОВА, Г. Г. РЯЖСКОГО, А. П. СЕВЕРДЕНКО, Я. И. ЦИРЕЛЬСОНА, Л. О. ЧЕТЫРКИНА

В 1932 ГОДУ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ
2 РАЗА В МЕСЯЦ

ОБЪЕМ ЖУРНАЛА—
2 ПЕЧАТНЫХ ЛИСТА

каждый номер журнала иллюстрируется и имеет цветную вкладку

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на год — 7 р. 50 коп.
на 6 мес. — 3 р. 75 коп.
отд. номер — — р. 35 коп.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: подписку и деньги направлять во все местные отделения и магазины Книгоцентра на местах, их уполномоченным и в местные почтовые отделения

Цена 35 коп.

журнал борется за

идеологически насыщенное, боевое, партийное, массовое, классовое пролетарское искусство, всей силой своих изобразительных средств ведущее борьбу за социалистическое строительство, ударничество, за социалистическое соревнование, большевистские темпы, культурную революцию и социалистический быт;

за ленинизм в теории и практике искусств. За овладение методом диалектического материализма;

за сплочение рядов пролетарских художников в борьбе за генеральную линию партии в социалистическом строительстве и в искусстве;

за широкое развертывание самокритики, преодоление всех ошибок в теории и практике работы РАПХ;

за сплочение всех действительно революционных художников вокруг задач социалистического строительства и борьбы за пролетарское искусство. Перестройку работы лицом к творчеству, к производству. Развертывание конкретной критики. Перевоспитание попутнических групп и превращение их в союзников пролетариата;

за массовое самодеятельное искусство—базу пролетарского искусства. За орабочение РАПХ;

за привлечение широких рабочих масс к обсуждению вопросов искусства, важнейших задач и мероприятий на фронте искусств, для обсуждения и оценок проектов выставок, художественных произведений и предметов художественного оформления быта;

за ознакомление широких масс трудящихся с искусством народов СССР;

за интернациональную связь революционных художников всего мира.

против

правой опасности, медлительности в перестройке, отрыва теории от практики, некритических заимствований, всякого рода эпигонства, реставраторства и всякого формализма;

против «левого» загиба, недооценки работы с попутчиками, механистических установок в искусствознании;

против примиренчества к правой опасности и «левому» загибу;

против гнилого либерализма в теории и в практике искусств, беззубости по отношению к вылазкам классового врага, к идеологически вредной продукции.